

## Gerineldo en los tablados: amor y medro en Lope de Vega y Gaspar Aguilar

Juan Carlos Garrot Zambrana

Universidad de Tours

Pocas comedias lopescas han despertado estos últimos tiempos tanto interés y concitado mayor polémica como *El perro del hortelano*, a cuyo rebujo ha surgido otra concerniente a un género del cual es ejemplo señalado, la llamada, no sin reticencia, comedia palatina<sup>1</sup>. La discusión gira en torno al matrimonio desigual al cual se llega gracias a una falsa anagnórisis y tras poner en solfa el honor-opinión y a varios personajes pertenecientes a la aristocracia. Su telón de fondo, por supuesto, es el alcance de la sátira y del desenlace, y ver si esa boda entre el secretario y la condesa se queda o no en mero juguete cómico. En resumidas cuentas se trata otra vez de la ambición de algunas obras cómicas para lograr algo más que la risa.

El medro vertebró la acción, y siempre me ha extrañado que tanto quienes reducen la boda a desenlace de cuento de hadas, como quienes interpretan el conjunto en clave de desafío al orden establecido, no aduzcan el romance de *Gerineldo*, en donde la dama, hija del rey, toma la iniciativa y el galán, gracias a sus encantos, logra pasar de la condición subalterna a la de yerno del soberano.

<sup>1</sup> Buena prueba de ello es la aceleración de estudios a partir de los años setenta tras el fundamental de Wardropper, 1967, que citaré por 1989. La etiqueta fue acuñada por Weber, 1975, y las características del subgénero desarrolladas sobre todo por Vitse, 1988. Con posterioridad Oleza, 1997, ha matizado algunas conclusiones de los dos últimos investigadores, en particular con la apertura de lo palatino al universo trágico, lo cual supone a su vez una vuelta, justificada a mi entender, a intuiciones de Wardropper. Curiosamente, Dixon, 1981, autor de la edición de referencia por la cual citaré en adelante, se resiste a aceptar tal categoría genérica.

De *Gerineldo* hablé precisamente con Stefano cuando me anunció que preparaba una edición del *Perro*, y de Teodoro hubiera hablado en Roma ante su grupo de *Amigos de Lope* de no haber sucedido la desgracia que motiva este *Homenaje*. Lo que sigue no es exactamente la continuación académica de aquella charla interrumpida, porque dejaré de lado tanto el paralelismo entre el paje romanceril y el secretario de comedia, como los aspectos sociales de la alianza matrimonial con que se cierran ambas obras. La cuestión no es baladí, ya que el anhelo de pasar de un estado inferior a otro superior está enraizado en todas las sociedades, independientemente de la manera en que se exprese: lo prueba la omnipresencia de historias semejantes en las más variadas culturas<sup>2</sup>. La victoria del agraciado mancebo puede constituir un sueño irrealizable para el espectador, pero no por ello carece de implicaciones sociales; así lo indica la extraordinaria popularidad de este romance y, más aún, la existencia de variantes del desenlace que orillan el matrimonio, las cuales se producen en la zona más tradicional de la Península<sup>3</sup>. Si dejo de lado la cuestión no significa que la considere cerrada sino que para explorarla tendría que adentrarme por terrenos, los del *folklore*, que me son poco familiares; por tal razón no estudiaré la promoción social sino cómo se vincula ésta con la figura del «perfecto amador», mejor dicho, cómo Lope juega con ese modelo. Para justipreciar qué tipo de galán es Teodoro partiré de una comedia poco estudiada de Aguilar, *La fuerza del interés*, donde amor y medro resultan incompatibles en el desenlace.

En primer lugar habría que ponerse de acuerdo sobre los atributos del amante y las cualidades del amor. En teoría, tanto unos como otros se hallan en el código neopetrarquista<sup>4</sup>, y digo en teoría porque si de él proviene la retórica, el planteamiento del amor y la actitud de los amantes jamás pueden coincidir con lo que ocurre en las tablas. En la lírica encontramos la exploración de una conciencia que entabla relaciones estáticas con un Objeto Amado inalcanzable<sup>5</sup>, al cual se mantiene fidelidad absoluta en medio de continuos sufrimientos. La piedra de toque del amante es precisamente su constancia en el dolor. En el teatro, tales relaciones son por naturaleza dinámicas e incluso admiten el cambio definitivo (*La dama boba*) o esporádico (*Don Gil*) de Objeto Amoroso. La lírica se abstrae de la sociedad y sus imperativos, la comedia al contrario no se concibe sin ella; de igual modo, el yo poético se inmolaba en el tormento de una

<sup>2</sup> Ya señaló Menéndez y Pelayo los antecedentes galos de la historia, en donde el criado, Eginhart, no es paje sino secretario de Carlomagno de cuya hija, Emma, se prenda. Pero se trata de un asunto difundidísimo en el *folklore*. Debo a la generosa y abrumadora erudición de mi amigo François Delpech un sinnúmero de referencias que exploraré en otra reencarnación.

<sup>3</sup> Ver Débax, 1984, pp. 52-53. Otras versiones conceden al paje rancio abolengo que a la postre se descubre e iguala a los amantes (p. 51).

<sup>4</sup> Dicho código incorpora, como es sabido, la herencia trovadoresca que sustenta el tipo de amor que hallamos en obras en prosa (novela sentimental), también ajenas a las contingencias sociales. Rojas se encargó de erosionarlo al introducir el sexo y el dinero en medio de la pasión de los enamorados. Para los trovadores, ver Riquer, 1975. En cuanto al amor neoplatónico, en *El cortesano* se hallará un sustancioso resumen, concretamente en la larga intervención de Bembo al final del libro IV. Es un asunto que merecería una discusión mucho más pormenorizada: el poco espacio me obliga a simplificar.

<sup>5</sup> Soy consciente de lo peligroso de este tipo de generalizaciones, pero hasta cuando hay correspondencia entre los amantes, incluso el beso provoca el dolor, al impedir la envoltura humana la unión de las almas. Véase por ejemplo el soneto de Aldana: «¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando?»

pasión desdichada, mientras que galanes y damas aspiran a ser felices y el desenlace los premia con el matrimonio<sup>6</sup>.

Las dos comedias —*La fuerza del interés* y *El perro*— coinciden en haber sido estrenadas en fecha desconocida<sup>7</sup>; para la de Aguilar contamos con un *terminus ad quem*, la primera edición en *Norte de poesía*, de 1616<sup>8</sup>. Puede ser anterior o posterior al *Perro* y no cabe establecer vínculos distintos a la coincidencia global de que vamos a tratar.

Grisanto, criado de confianza del marqués Ludovico pero de sangre noble<sup>9</sup>, ama como su señor a Emilia, hija de Mauricio, el cual debe 1.000 ducados al marqués desde hace tiempo. Por su parte, Marcela, hermana de Ludovico, quiere al criado y desdeña al conde Urbano. Las relaciones criado/señor se dan de manera particular, pues en lugar de la habitual solidaridad operante en la comedia, son rivales en amor. En efecto, el primero no responde en absoluto al afecto que en él se ha depositado, ya que no sólo oculta que aman a la misma mujer sino que utiliza a su señor para seducirla. Así, lo incita a ejecutar la deuda para llevar al padre a prisión en la idea de que la soledad ablandará a la esquivia (p. 167a). A su vez pide prestada a Marcela la cantidad adeudada y se la da a Mauricio en el momento oportuno, convirtiéndose el agradecido anciano en su tercero. La hija, a pesar de su indignación, acabará cayendo en las redes del tramoyero. Grisanto aconseja a su señor que regale toda una joyería a su amada y se pone de acuerdo con el joyero para hacerse pasar por el generosísimo donador. La dama se rinde:

EMILIA   Mucho, Grisanto, mereces,  
          y así puedes, como amante,  
          servirte de aquí adelante  
          desta casa que enriqueces. (p. 176b)<sup>10</sup>

El dinero no sólo provoca amor sino que es arma más recia que la espada, según comprueba Urbano cuando amenaza al joyero para saber de dónde proviene su repentina riqueza, logrando únicamente cubrirse de ridículo (p. 183a). Acto seguido le regala una cadena de oro y obtiene la información deseada: el interés vence ahora a la amistad (p. 183b).

Ludovico denuncia al traidor a la justicia (al lector acostumbrado al teatro castellano le sorprenderá sin duda que un título se muestre tan respetuoso con la ley) y sólo lo libra de la prisión la astucia de Emilia, quien cohecha al Alguacil muy

<sup>6</sup> Sabido es que la dama de los trovadores suele estar casada, circunstancia presente en algunos neopetrarquistas como Herrera, pero imposible en las comedias al actuar los personajes dentro de un marco social con sus normas de conducta explícitas, que son, por supuesto, teatrales ante todo.

<sup>7</sup> Así sucede con gran parte de la producción de Aguilar. He tratado algunos aspectos en Garrot, 1999, a donde remito igualmente para la bibliografía general.

<sup>8</sup> Citaré por las páginas de la edición de Juliá, que no tiene numeración de versos.

<sup>9</sup> «DUEÑA Grisanto es noble leal» (p. 164a), pero como responde Emilia, el marqués merece su amor pues «le excede en noble y rico» (p. 164b).

<sup>10</sup> El título refleja el «caso», y de manera insistente la acción incide una y otra vez en ello. Ver Weiger, 1978, p. 29.

lindamente. Pero aunque Grisanto cuenta con la entereza de su dama, su desdicha no hace sino aumentar. Sin amo y sin dinero, ya ni siquiera puede verla a causa de la prohibición de Mauricio, quien acosa a su hija para que acepte a Ludovico.

Las parejas se van perfilando en vistas al desenlace. Urbano propone dinero a Marcela, cuyos gastos vigila estrechamente Ludovico, para que socorra a su amado: la quiere a tal punto que ama lo que ella ama. Semejante abnegación provoca el reconocimiento de la joven y es una de las raras ocasiones en que el interés no media en los cambios afectivos, sino las «buenas obras» (p. 196a). En cuanto a Grisanto y Emilia, se produce una auténtica sorpresa. En efecto, el galán, desesperado, busca a su amada, que visita a Marcela; al volver a la casa de donde había sido expulsado se arriesga mucho y la fuerza de su pasión se sigue mostrando en la resistencia a las presiones de su señor, que llega a proponerle casarlo con su hermana. La experiencia indica a Urbano cómo convencer al inquebrantable amante:

CONDE    Y así te prometo dar  
              gran parte de mi tesoro:  
              diez mil ducados en oro  
              y una casa y un lugar. (p. 202b)

De nuevo se cumple el título, y de manera harto imprevista para el público. Al aceptar, Grisanto gana dinero, prestigio y sale del callejón sin salida al que su amor por Emilia lo había llevado: pobre, y con la oposición paterna, sus amores no tenían ningún porvenir, salvo claro está, el de sufrir sin cesar.

Desenlace sorprendente, original si se quiere, pero no tanto por socavar el sistema estamental como por la interacción de amor, dinero y poder, y por la manera de contentar a dos damas y a tres galanes de manera satisfactoria desde el punto de vista de los personajes mismos<sup>11</sup>. Lo llamativo es que un galán rompa las cadenas del amor no por la fuerza del desengaño ante una amada ingrata o por dominio de sí mismo que evite un abuso<sup>12</sup>, sino para ser feliz gracias al medro; e igualmente que este último se alcance no por un acto heroico, o por vía matrimonial, según se ve en los escasos ejemplos que proporciona el teatro áureo, sino traicionando a Cupido. Caballeros y damas que anteponen dinero a amor son moneda tan corriente que ni merece la pena esbozar la lista; la diferencia estriba en que incluso el don Martín tirsiano vuelve al redil del final consagrado por la tradición, como premio a la constancia e ingenio de Juana. La fuerza del amor derrota a la del interés. El final provoca asombro pero no modifica el orden social, sino al contrario, pues Marcela se une con Urbano, su igual, y Emilia con Ludovico<sup>13</sup>, subrayándose varias veces que la diferencia de calidad existe en las

<sup>11</sup> Más tarde veremos si las bodas de *El perro* logran lo mismo.

<sup>12</sup> Hernández Valcárcel, 1993, retoma la serie de comedias de secretario, ya analizadas por Sage, 1973, pero habría que unir éstas con la variante más común, la única que, por ejemplo, cultiva Calderón, esto es, cuando la inferioridad social recae en la mujer. El caso más abundante en terrenos que van de la comedia a la tragedia, es el del soberano que termina por aceptar que la dama que desea se una con un cortesano suyo. Ver Oleza, 1995. Diana podría haber optado por tal solución, salvo que en esos casos el poderoso no es correspondido y nuestra condesa sí.

<sup>13</sup> Todos estos aspectos se mencionan una y otra vez en el diálogo. Ver por ejemplo las pp. 177b-178a, 193a y 195a. Por otro lado, en mi artículo de 1999, me referí a ciertas particularidades valencianas que

relaciones Marcela-Grisanto y no Emilia-Grisanto. En éstas el obstáculo proviene del dinero: el padre acepta al criado cuando lo cree rico y lo rechaza al saberlo pobre (p. 191). Jamás le echa en cara su bajo linaje<sup>14</sup>. Grisanto, por su parte, renuncia al amor para medrar, aunque el salto que da no es cualitativo (posee buena sangre al contrario que el joyero), sino cuantitativo: será más noble. El encumbramiento es menor que si se tratara de un «hijo de la tierra» o de un plebeyo enriquecido como su compinche<sup>15</sup>. En resumidas cuentas: ¿qué cabe deducir de todo lo anterior? ¿Qué axiología se propone desde la escena?

El *omnia vincit amor* propio de la comedia se cumple parcialmente: el amor triunfa por completo en la pareja Marcela-Urbano (la dama olvida al ingrato criado y se prenda del noble proceder del conde), algo menos en la formada en los últimos versos entre Ludovico y Emilia. En ambos casos la codicia está ausente de las decisiones. Se podría aducir que la actitud de Emilia no está exenta de reproche. Al fin y al cabo se rindió a Grisanto deslumbrada por su liberalidad, y éste se lo recuerda cuando decide trocársela en el último momento<sup>16</sup>. Pero precisamente, la dama, tras avenirse a los deseos del criado, no deja de dar pruebas de amor firme y de desprendimiento<sup>17</sup>.

En realidad las ideas que se vierten en el diálogo, los resortes que mueven a los personajes, no difieren de los que encontramos en el teatro áureo a pesar de lo que pudiera pensarse a primera vista de la brutalidad de ciertos cambios. El amor aparece como una fuerza que avasalla todo a su paso, trastorna el juicio de los amantes, los hace humillarse hasta el extremo y traicionar los más sagrados valores: la amistad entre nobles (Urbano engaña a Ludovico a quien nunca habla de su interés por Marcela) y el afecto y confianza que Ludovico deposita en su privanza<sup>18</sup>. La ruptura, lo repito, se halla en el hecho de que un joven enamorado, y correspondido, trueque el amor por autonomía sentimental y social. Grisanto prefiere quedar libre de ligaduras, ya sean las del servicio del galán a la dama o del criado al amo, y convertirse en rico señor de vasallos: «Sí, que olvidar y ser rico / son dos regalos muy grandes»<sup>19</sup>. Éste es el personaje que disuena con respecto a los galanes de nuestro teatro en razón de su trayectoria; como sobre él gravita la acción, sus decisiones trastocan el conjunto del esquema actancial, de tal modo que su comportamiento y rasgos característicos adquieren singular importancia. Al principio, su «gran habilidad» e «ingenio sutil» (p. 167a) le permiten compensar su inferioridad con respecto a un rival muy poderoso. Y por muy calculador que parezca no carece de escrúpulos morales que acalla con

permiten a un título emparentar con una dama de situación social imprecisa. ¿Qué es exactamente Mauricio? La ambigüedad es mucho mayor que la del padre de Labinia en *El mercader amante*. Sólo sabemos que anda escaso de fondos y que tiene buena sangre.

<sup>14</sup> En contra de lo que pretende Sánchez Escobar, 1986, p. 140.

<sup>15</sup> Ya indiqué que se le tiene por caballero por cuanto estas palabras de Urbano a Marcela responden más al despecho que a la verdad: «Porque a mí con cruda guerra / me has muerto, y has escogido / uno que criado ha sido / y del polvo de la tierra» (p. 195a).

<sup>16</sup> Ya antes, durante la jornada II, la puso a prueba por el mismo motivo (pp.179b y 181a).

<sup>17</sup> Por ejemplo, p. 189b, así como toda la última jornada.

<sup>18</sup> «EMILIA Criado es aunque valido» (p. 164b), y cuando Ludovico empieza a recelar: «URBANO ¿Confías dél? LUDOVICO Sí, que tiene / conmigo amistad estrecha» (p. 177a).

<sup>19</sup> P. 203a. Tras la boda, Grisanto seguirá dependiendo de Marcela y Ludovico, al carecer de medios de fortuna propios, quedando a la merced de la munificencia del cuñado y de la dote de su cónyuge.



estudiadas: la obliga a tomar la iniciativa con respecto a su criado y concede a la superioridad de la dama, elemento axial del código amoroso, una base social que le permite usar y abusar de las prerrogativas de la belleza y del linaje.

Diana, diosa inasequible al amor, despierta a él cuando Marcela le hace un elogioso retrato de un Teodoro que apenas ha entrevisto: se trata de un joven apuesto, apasionado, que sabe requebrar, muy distinto del discreto secretario con quien trata día a día, pero también del hinchado Ricardo, que abrumba con sus octavas a la condesa poco después (vv. 690-736). Ésta no permanecía inmune a sus encantos mas las barreras sociales la detenían. A partir de ese momento, los celos, el hecho de que corteje a una mujer inferior, la llevan a interesarse por él. Del resto, tan conocido y comentado, nos importa contestar a dos preguntas: ¿qué quiere Diana cuando inicia su juego e inventa a esa amiga necesitada de consejo? ¿Qué busca Teodoro al romper con Marcela?

Ambos expresan sus sentimientos con mayor o menor lucidez en varios monólogos, pero raramente se hablan con claridad el uno al otro, prefiriendo la ambigüedad, los sobreentendidos, de tal modo que el espectador posee datos de que carecen los protagonistas de la historia. Así, Diana podría desear lo siguiente: matrimonio secreto o público<sup>25</sup>, aventura erótica, amor-homenaje de tipo neoplatónico. Desde luego, el simple homenaje neoplatónico parece imposible porque, antes de llegar a esa relación, lo primero es conseguir que Teodoro la considere como dama y no como ama, y la prefiera a Marcela. Para ello, la señora tiene que dar el primer paso, derrumbándose así de su pedestal de diosa a quien se debe adorar sin exigir nada a cambio, salvo consentir tal culto.

Diana quiere que la quieran, sabiendo que ella no puede querer sin rebajarse, según se ve ya en el primero de esos monólogos. Diana habla de amor y de cómo para compartirlo con su secretario ambos tendrían que gozar de la misma posición (vv. 329-338)<sup>26</sup>; pero cuando le endosa con escaso éxito la historia de la amiga, no sólo disfraza sus sentimientos, sino que pretende que su amor nació de los celos en contradicción con su monólogo (vv. 325-328). ¿Miente? No del todo, porque el impulso que la mueve es la vanidad herida. Sus posteriores encuentros con el secretario van encaminados a espolearlo para que se atreva a amar a quien está por encima de él en la jerarquía social, a desempeñar su papel de varón<sup>27</sup>. Éste, por su lado, se da cuenta desde el primer momento del interés de la condesa, pero duda de si es sincera o juega, y tantea el terreno para saber exactamente lo que espera de él. Así lo prueba el diálogo que ambos mantienen al final de la primera jornada. Teodoro propone que la supuesta amiga goce en secreto al hombre humilde que la enajena. «¿No será mejor matarle?», responde la interesada, para disipar cualquier duda acerca de su honestidad<sup>28</sup>. La osadía que se le

<sup>25</sup> Recuérdese *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.

<sup>26</sup> Diana no pronuncia la palabra matrimonio pero creo que esa finalidad se da por sobreentendida. Desde luego, Teodoro interpreta de tal modo la inclinación de su señora en el v. 1417.

<sup>27</sup> Vv. 811-817 y 825 ss.; la carta entre vv. 2025 y 2026. Acerca de la timidez de los protagonistas, léase Vitse (1990, pp. 542-566), que rebasa la explicación meramente social apoyándose en el psicoanálisis. Combet, 1993, está de acuerdo, si bien piensa que las conclusiones no se llevan hasta sus últimas consecuencias.

<sup>28</sup> Vv. 1121-1129. ¿No habrá aquí una reminiscencia de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (pp. 327-329)?

exige, las continuas incitaciones, empujan al galán a romper con Marcela, de forma harto cínica, para intentar convertirse en conde de Belflor. Por lo tanto, la ambición es su primer motor; de ahí que él mismo decida arriesgarse a sufrir el castigo de Ícaro<sup>29</sup>. Y esa ambición que lo lleva a pisotear el amor sincero de su dama recibirá castigo, pero castigo cómico, en la segunda jornada. O mejor dicho, dos castigos: el primero, el más evidente, los cambios de Diana, que lo sumen en la mayor de las perplejidades; el segundo, menos aparatoso, el amor.

En efecto, tras varios cambios de actitud que incluyen pedirle consejo acerca de qué marido tomar<sup>30</sup>, Diana alienta otra vez al secretario, quien, por fin, se decide a no quedarse «para necio». Por desdicha, tal resolución coincide con otra vuelta atrás de la dama, consciente de extraviarse; en consecuencia, intenta transformar la declaración de amor en expresión de homenaje de criado a señora. La humillación que esto supone<sup>31</sup>, lo lleva a infringir todos los códigos, el social (señora-criado) y el amoroso (señora-galán), porque, y en esto poco se ha reparado, Teodoro no sólo se encoleriza contra la condesa, a quien exige escoger de una vez, sino contra la dama a quien todo caballero debe la más estricta sumisión<sup>32</sup>. Más aún, da en la grosería de insultarla cuando la compara con el perro del refrán y exige que «coma o deje comer», con las connotaciones sexuales que de ahí se desprenden<sup>33</sup>, y para rubricar los disparates, amenaza con regresar a la paciente Marcela, en la egoísta seguridad de que será de nuevo bien recibido<sup>34</sup>. Con los bofetones llega la confesión tan esperada, pues las manos hablan en lugar de la boca<sup>35</sup>. Teodoro sabe ya que Diana lo quiere, que sus cambios no son «intervalos» caprichosos sino el resultado de la lucha entre los sentimientos y la fuerza de la sociedad.

El amor vence a los dos protagonistas: Diana, mujer, se inclina ante él según previó su confidente Anarda<sup>36</sup> y no intentará nunca más fingir indiferencia. Se entrega al sufrimiento de una pasión prohibida porque se siente tan incapaz de vencerla como de desafiar a la sociedad<sup>37</sup>. En cuanto a Teodoro, tras algunos momentos en que el despecho, la humillación, lo llevan a continuar sus viles comparaciones (vv. 2295 y 2355-2356), cae en el estado de postración típico de los verdaderos amantes, de tal modo que al comienzo de la tercera jornada parece encontrarse en las mismas

<sup>29</sup> Véanse por ejemplo los vv. 1412-1430 para la ambición audaz. Con respecto a Ícaro, véase Pérez, 1974.

<sup>30</sup> Esto último da la medida de la crueldad de que hace gala la condesa en varios momentos. De nuevo hallamos semejanzas y divergencias con *El vergonzoso en palacio*. La comparación entre las dos comedias es casi un ejercicio obligado: ver Vitse, 1990 y Dixon, 1995.

<sup>31</sup> Los vv. 2170-2175, insisten en el abismo que media entre la categoría de una y otro.

<sup>32</sup> Al menos así lo entiende Emilia Pía (*El cortesano*, p. 428).

<sup>33</sup> Acerca del refrán y su utilización dramática, véase Canavaggio, 2000.

<sup>34</sup> El hecho de que ésta pida permiso para acompañarlo a España en la última jornada confirma tal confianza.

<sup>35</sup> Ver al final de la jornada, el diálogo entre Tristán y Teodoro, entrecortado por la irrupción de una contrita Diana.

<sup>36</sup> Vv. 1644-1645.

<sup>37</sup> Ante esa misma tesitura, la duquesa de Amalfi da con una solución: el matrimonio secreto, que su hijo aceptará pero que uno de sus cuñados, «bárbaro español», aragonés para ser más exacto, castigará con crueldad inusitada. En cambio, en *El perro* se trata de acabar con una boda que satisfaga a los contrayentes y a la sociedad sin recurrir a la trillada anagnórisis, como Lope había hecho ya y, por cierto, seguirá haciendo.



circunstancia que la condesa: dolor sin salida. Pero esa situación ni es la del sujeto amante de la lírica que adora a la desdeñosa dama, ni la que propugna Bembo entre dos almas escogidas que superan los primeros estadios del amor sensual para situarse en el plano superior del amor espiritual, ajenos a cualquier otro deseo que la pura contemplación de la belleza. Ese misticismo del amor no tiene tampoco nada que ver con dos seres que se aman, que quisieran casarse y no pueden hacerlo, porque uno de ellos, Diana, no se resuelve a sacrificar su ser social.

El dramaturgo cuenta con la última jornada para sacar a sus personajes del atolladero, esto es llevarlos al altar. Por lo tanto, o el deber vence, y Diana se convierte en un Alejandro, o el amor derrota no sólo a los pobres seres humanos sino a las convenciones<sup>38</sup>. Al final de la segunda jornada, la renuncia de Diana habría llegado a tiempo, permitiendo la boda de sus subordinados; pero al confesar su amor con ira y contrición hace que Teodoro no piense más en Marcela. Las iniciativas partirán del gracioso, tramoya audaz, y del secretario, huida cauta.

Los fatuos rivales del secretario se alían para castigar su atrevimiento y contratan a un matasiete, Tristán, el cual notifica a su amo el peligro que corre, y le propone solucionar sus amores con la falsa anagnórisis. Ya solo, Teodoro decide que tanto riesgo tiene la venganza de los aristócratas, como la traza salvífica. Más aún, la primera puede matarlo, la segunda, además, lo deshonorará (vv. 2556-2558). Ícaro ha perdido ambiciones y pues el amor no puede triunfar, recurre al único antídoto conocido contra él: la distancia (vv. 2561-2575). Lejos de Diana, podrá olvidar, dejar de padecer. El personaje, importa señalarlo, no menciona el miedo a la muerte (Lope lo habría rebajado de manera demasiado ostensible y sería irrecuperable como galán), pero tampoco el bien que podría sobrevenirle a la dama, tan desdichada como él: Teodoro piensa en sí mismo, en su propia felicidad. Su plan se lleva a cabo en dos situaciones, cuya inteligencia exige un recuerdo constante del diálogo en que tanto el criado como la señora perdieron el dominio de sí. En aquel momento, Teodoro se comportó como mal amante y como mal criado: ahora, sabrá guardar las apariencias. Al fin y al cabo, nadie ha discutido la inteligencia del joven.

La primera de ellas a su vez se desglosa en otras dos. Al principio, el secretario relata el riesgo que corre y pide permiso para irse a España<sup>39</sup>; Diana consiente y con el permiso da seis mil ducados al galán<sup>40</sup>. Este se va, dejando a Diana llorosa, para regresar rápidamente y saber si puede abandonar Nápoles ese mismo día. Tales prisas, y tan brutales, justificadas por el miedo a que la inconstante condesa cambie de parecer o por querer abreviar sufrimientos, o ponerse a salvo cuanto antes<sup>41</sup>, apenas se suavizan con la expresión de un amor algo retórico:

<sup>38</sup> Pienso por supuesto en *Las grandezas de Alejandro*. El abanico de posibilidades está en el título con que Vitse encabeza su estudio de la comedia palatina: «Diana e Ícaro; Diógenes y Alejandro».

<sup>39</sup> La crítica ha señalado las continuas referencias a España que se diseminan en las comedias palatinas, tanto de Lope como de Tirso. No es el momento de tratar su significado.

<sup>40</sup> Aunque no se puede descartar cierta ironía a la «brava hazaña» con que la condesa califica al proyecto, lo más verosímil es que piense que separarse de quien se ama lo es; abunda en esta ausencia de censura el que la partida ayude a rehabilitar su honor, ahora en entredicho (vv. 2598-2609).

<sup>41</sup> Las razones no se excluyen entre sí.

Señora, vuelvo por mí,  
que no estoy en otra parte,  
y como me he de llevar,  
vengo para que me des  
a mí mismo. (Vv. 2634-2698)

El espectador contempla la diferencia que hay entre los amantes. La dama es completamente sincera, Teodoro miente a medias. Lope ha dejado voluntariamente bastante ambigüedad en todo lo que concierne a la separación, que no se despejará, a mi entender, nunca<sup>42</sup>. Al mismo tiempo, nos percatamos del cambio experimentado por ambos personajes. Una afirma la contradicción insoluble en que se encuentra:

¡Maldígate Dios, honor!  
Temeraria invención fuiste,  
tan opuesta al propio gusto.  
¿Quién te inventó? Mas fue justo,  
pues que tu freno resiste  
tantas cosas tan mal hechas. (Vv. 2623-2628)

El otro, escarmentado y ducho en amores según sabemos, recurre a un vocabulario que recuerda al de los infatigables sufridores de la lírica. Se complace en su mal, muere contento (morir se emplea, por supuesto, en sentido figurado), pero para evitar morir en el verdadero, debe alejarse de «su dueño» (vv. 2580-2593). Logra permiso, reconocimiento, dinero, ahorrándose de paso la sangre que derramó en la jornada anterior.

Eso no significa que no ame. Lo prueba la segunda situación: la despedida que sobreviene poco después (vv. 2986 ss). En ropa de camino, el galán dice adiós a Marcela (con malos modos)<sup>43</sup> y a Diana. Ninguna duda sobre sus sentimientos, ninguna duda de que es capaz de iniciar una cura contra el mal de amores. Los dos sufren, pero no de la misma manera, y el espectador ya no se compadece como antes, porque entremedias Tristán ha engatusado a Ludovico. La llegada del anciano conde obliga a Teodoro a «prohijarse» y a elevarse en la escala social. Ya nada se opone a su matrimonio con la condesa, pues se «ha vuelto» conde. Por breves momentos (vv. 3159-3200), le hace pagar a la altiva Diana los hielos y desdenes con que refrenaba su amor para salvaguardar la honra (vv. 2541-2542). Todo parece solucionado. La fortuna le da lo que desea: a Diana<sup>44</sup>. Pero se nos reserva una sorpresa. El prudente secretario, probablemente vestido como un gran señor, pondrá a la misma altura, según Wardropper, su indumentaria y su proceder, apariencia y realidad, los signos externos

<sup>42</sup> Es en momentos semejantes cuando el lector y el espectador se hallan más distanciados: el actor, el director, pueden acentuar la doblez o mitigarla, subrayando la lucha del secretario, que escapa por no tener otro remedio. Para el paso del cálculo a la entrega amorosa, véase sobre todo Wardropper, 1989, p. 321. En un artículo reciente Friedman, 2000, p. 13, se decanta por un secretario taimado.

<sup>43</sup> Vv. 2986-3019. Teodoro intenta hacer creer a Marcela que se va porque ésta se casa con Fabio: desesperado intento de acallar rumores.

<sup>44</sup> Vv. 3149-3150: Teodoro declara ante todos su amor por Diana, que es «más señora» suya que antes, pues reina públicamente en su corazón. El plano de sumisión social desaparece a favor del otro, el amoroso. Repárese en que quienes hablan ahora de perro y de comer son Anarda y Dorotea: vv. 3154-3158.

del noble y un corazón noble. Se sincera con Diana y repite su voluntad de partir a España. No quiere «engañar / tu amor, tu sangre y tus prendas» (vv. 3300-3301: galante orden de términos) porque es, aunque humilde, naturalmente noble (vv. 3294-3297). Nueva ambigüedad: no hay por qué dudar de esas buenas prendas, pero el interesado omite dar otros argumentos, que Tristán y el público conocen. Teodoro tiembla ante la posibilidad de que todo se descubra, de que le corten la cabeza (vv. 3240 y 3257-3259, respectivamente). Y no sabemos a ciencia cierta si Teodoro es noble y cauto, a partes iguales, o más bien discreto, aguja de marear imprescindible en los piélagos de palacio.

El caso es que la respuesta de Diana lo satisface. Ya no duda en engañar a Ludovico (dichosísimo de haber encontrado vástago tan gallardo), y con él a todo Nápoles. El amor no soporta las mentiras; la sociedad las necesita<sup>45</sup>. Junto a ésta se constituyen otras dos parejas: Tristán obtiene como premio la mano de Dorotea, por quien jamás mostró el menor interés y viceversa, y a Marcela no le queda sino desposar a Fabio. De la pobre Anarda nadie se acuerda<sup>46</sup>.

Si recapitulamos, constataremos que Grisanto y Teodoro, cada uno a su manera, se apartan del prototipo del galán. En el primero observábamos en un primer momento la sagacidad, el conocimiento de las flaquezas humanas, al servicio del amor; al final, esas cualidades desembocaban en el cinismo. El galán dejaba de serlo, sin equívoco alguno, para convertirse en logrero, porque amor y medro no podían ir juntos. Teodoro, dotado también de prendas físicas e intelectuales nada desdeñables, no sólo cambia, sino que en medio de la ambigüedad ya referida aúna amor y promoción social. Nos hallamos ante un personaje que bordea lo inaceptable. No es un cobardón, tal ciertos graciosos<sup>47</sup>, ni uno de esos caballeros comodones, medio graciosos, que se horrorizan ante los desvelos de los enamorados, ya que puede galantear en vez de dormir, arriesgarse, y mucho, si la recompensa es una mujer que lo quiere. No obstante, sus sentimientos no lo llevan a olvidarse de sí, ni a descuidar nunca la prudencia ni el apego a la propia vida; abandona a Marcela por puro interés, y el cálculo siempre lo guía (salvo cuando exige de la condesa correspondencia o libertad), pero no miente al afirmar que lo que más desea es a Diana. Su actitud lo hace paulatinamente menos censurable, todo lo contrario que Grisanto. Ciertamente no es un héroe; en cambio podemos calificarlo de discreto. En efecto, Lope no lo presenta como un ambicioso egoísta (caso del valenciano), sino como un egoísta sentimental: Teodoro no cree en milagros (un padre aristócrata que lo encumbra y haga aceptable la boda ante Diana), sino en el derecho a vivir sin padecer inútilmente. En su caso se trata de equilibrio: entre

<sup>45</sup> No me puedo extender sobre el alcance de la *anagnórisis*. Ver Dixon, 1981 y 1995.

<sup>46</sup> Esos emparejamientos están a la espera de ser convincentemente aclarados por la crítica. Las bodas repentinas del gracioso y una criada no llaman la atención, y damas y caballeros encuentran acomodo de forma harto ilógica en numerosísimas ocasiones. Incluso se podría aducir que a Marcela no le queda más remedio que aceptar no ya el desamor de Teodoro, sino la imposibilidad de recuperarlo tras descubrirse su «identidad»: resulta todavía menos brusco que en el caso de Ludovico y Emilia. No obstante nadie ha explicado el porqué de privar a Anarda de alguna recompensa por sus desvelos: pierde a Fabio (bien es cierto que jamás dio pruebas de una pasión desmesurada por él), y no la casan con Tristán, como cabría esperar dado que desempeña ante Diana las mismas funciones que el gracioso ante Teodoro.

<sup>47</sup> Con gran astucia Lope le concede valentía al comienzo, cuando desnuda la espada ante Fabio.

pasión y razón, entre dar y recibir. Para resumir, el secretario aspira a ser feliz: en su defecto, a vivir sin dolor. Algo inaceptable para Leriano o para don Quijote, fuera de lugar en una tragedia o en los endecasílabos dolientes enderezados a Estrella, pero anhelo que sin duda comparte con el común de los mortales<sup>48</sup>.

#### Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gaspar, *La fuerza del interés*, en *Dramáticos valencianos*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, RAE, 1929, II, pp. 162-203.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- CANAVAGGIO, Jean, «*El perro del hortelano*, de refrán a enredo», en *Id.*, *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000, pp. 181-190.
- CASTIGLIONE, Baltasar, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- COMBET, Louis, «Le cas de Teodoro: quelques aspects de la modernité du *Perro del hortelano*», *Cahiers d'Études Romanes*, 17, 1993, pp. 45-73.
- DÉBAX, Michelle, «Histoire(s) de famille dans le *Romancero* traditionnel», en *Le texte familial: textes hispaniques*, ed. Georges Martin, Toulouse, Université, 1984, pp. 35-58.
- DIXON, Victor, «Introducción» a Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Londres, Tamesis, 1981.
- , «*El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX*, eds. Ignacio Arellano et al., Madrid, Estudios, 1995, pp. 73-86.
- FRIEDMAN, Edward H., «Sign Language: the Semiotics of Love in Lope's *El perro del hortelano*», *HR*, 68, 2000, pp. 1-20.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, «Nobleza, fortuna y limpieza de sangre: a propósito de *El mercader amante* de Gaspar Aguilar», en *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, eds. Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo, Florencia, Alinea, 1999, pp. 123-136.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, eds. Manuel García Martínez et al., Salamanca, Universidad, 1993, pp. 481-494.
- OLEZA, Joan, «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, o las armas sutiles de la comedia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, pp. 85-119.
- , «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-251.
- PÉREZ, Louis C., «La fábula de Ícaro y *El perro del hortelano*», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, eds. J. M. Sola-Solé et al., Barcelona, Ediciones Hispam, pp. 287-296.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía varia*, ed. James E. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
- RIQUER, Martín de, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975.

<sup>48</sup> Hace años observó Octavio Paz, en un artículo que extravié en alguna mudanza, la diferencia entre la concepción del amor propia de la poesía de Quevedo y la de Lope: en éste último había aspiración a la felicidad, al gozo de la mujer de carne y hueso. Algo semejante expresa el secretario. Para ser justos, Quevedo dejó algún soneto donde se expresaba algo semejante, aunque con mayor desgarro: «Quiero gozar, Gutiérrez, que no quiero / tener gusto mental tarde y mañana».

- SAGE, Jack, «The Context of the Comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and Related Plays», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, ed. Royston O. Jones, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 247-266.
- SÁNCHEZ ESCOBAR, José J., «Las aportaciones de Gaspar Aguilar a la comedia barroca», en *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, ed. José Luis Canet, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 132-155.
- VEGA, Lope de, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, en *Obras*, XXXII, ed. Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas (BAE, 213), 1972, pp. 281-340.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, PUM/France-Ibérie Recherche, 1990<sup>2</sup>.
- WARDROPPER, Bruce W., «Comic Illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*», *Kentucky Romance Quarterly*, 14, 1967, pp. 101-111, recogido en *Lope de Vega: el teatro, II*, ed. A. Sánchez Romeralo, Madrid, Taurus, 1989, pp. 333-345.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «*El perro del hortelano* como comedia palatina», *NRFH*, 24, 2, 1975, pp. 339-363.
- WEIGER, John G., *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978.

\*

GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos. «Gerinelo en los tablados: amor y metro en Lope de Vega y Gaspar Aguilar». En *Criticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 333-345.

**Resumen.** El artículo estudia ciertas particularidades de Grisanto y Teodoro, galanes respectivos de *La fuerza del interés* y de *El perro del hortelano*, que los apartan de forma más o menos radical del personaje-tipo a que pertenecen, en particular en las relaciones entre dinero y amor. En el primer caso, los dos términos de la oposición son incompatibles, mientras que en el segundo al amante se le recompensa con la dama y con su fortuna, dando como resultado dos galanes muy distintos.

**Résumé.** Étude des traits spécifiques de Gusanto et de Teodoro (protagonistes masculins de *La fuerza del interés* et du *Perro del hortelano*) qui les font s'écarter du modèle du personnage-type, notamment dans le rapport entre argent et amour. Dans la pièce d'Aguilar, les deux termes de l'opposition s'avèrent incompatibles; dans la pièce de Lope de Vega, l'amant obtient et la dame et la fortune.

**Summary.** A young man loves a young lady but he lacks money or money and nobility. Two plays from the 1620s, *La fuerza del interés* by Gaspar Aguilar and Lope de Vega's *El perro del hortelano*, present this theme. This paper studies how Grisanto and Teodoro, the protagonists, choose different ways to resolve their problems and as a result, they embody two antagonistic hero's models.

**Palabras clave.** AGUILAR, Gaspar. Amores desiguales. Código amoroso. *La fuerza del interés*. Medro. *Perro del hortelano*. VEGA, Lope de.